

Corinna Dästner

Sprechen über Filmmusik. Der Überschuss von Bild und Musik

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14236>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dästner, Corinna: Sprechen über Filmmusik. Der Überschuss von Bild und Musik. In: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 12), S. 83–95. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14236>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Sprechen über Filmmusik

Der Überschuss von Bild und Musik

Kein Kinogänger, kein Kritiker, kein Filmtheoretiker wird den Einfluss der Musik auf die Rezeption eines Films in Frage stellen. Filmmusik und Filmton sind lange kein theoretisches Brachland mehr. Die Zeiten, in denen extradiegetische Filmmusik als „unrealistisch“ oder als manipulierend prinzipiell verdammt wurde, gehören in die dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts. Eine gewollte künstlerische Beschränkung wie etwa bei den „Dogma-Filmen“ bleibt da eine interessante Ausnahme. Es scheint also längst nicht weiter notwendig, den essentiellen Beitrag der Musik zum Film zu untermauern. Warum aber ist das Sprechen über Musik immer noch das Metier einiger weniger und hält erst in den letzten Jahren vermehrt Einzug in den allgemeinwissenschaftlichen Diskurs über den Film?

Filmtheoretiker begründen ihre wissenschaftlich häufig ‚tauben Ohren‘ meist mit fehlender musikalischer Bildung. Als musikalisch gebildet gilt hier, wer Noten lesen und musikalische Strukturen erkennen kann, wer über ein systematisches Wissen musikalischer Epochen und das Werk bedeutender Komponisten verfügt. Vielleicht ist es also die Angst, sich durch allzu intuitive Äußerungen bloßzustellen? Meines Erachtens hat die Theorie zur Filmmusik wenig getan, um der allgemeinen Filmtheorie eine Brücke zu schlagen. Ich möchte einen Erklärungsversuch wagen, warum die Debatte über Filmmusik von sich aus lange in die wissenschaftliche Isolation trieb.

Rhythmus, Kontrapunkt und Synchronismus – zur Diskussion der zwanziger bis vierziger Jahre

Mit der Einführung des Tonfilms lautete die Kardinalfrage, inwiefern Bild und Musik übereinstimmen sollten. In einer ästhetischen Debatte ging es darum, das Feld ideologisch und künstlerisch abzustecken. In diesem Spannungsfeld war es sicher kein Zufall, dass viele Begriffe der Musiktheorie entlehnt wurden, galt es doch, die eigenen Urteile über die Verwendung von Filmmusik zu legitimieren und die eigene Kompetenz zu belegen. Im Mittelpunkt standen Begriffe wie Bewegung, Illustration oder Rhythmus. Als zugespitzte und heftig umstrittene Leitgedanken der Diskussion der zwanziger bis vierziger Jahre können der Kontrapunkt und seine Gegenposition, der Synchronismus, gelten.

Beginnen wir mit dem Begriff des Rhythmus, so ist ihm allenfalls mangelnde Präzision vorzuwerfen. Erdmann/Becce etwa suchen in ihrem *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* 1927 die Einheit von Bild und Ton in einem Großrhythmus, der beiden Elementen übergeordnet sein soll. Während der elementare Rhythmus des Films in der Synchronisation von Ton und Körperbewegungen zu finden sei, erfordere die Dramaturgie einer szenischen Handlung einen lockeren Bezug zwischen Bild und Ton. Selbst wenn sich eine „natürliche“ Entsprechung von Visuellem und Auditivem finden ließe, fragen dagegen Adorno/Eisler in *Komposition für den Film*, „warum ein Medium nochmals das geben soll, was ein anderes gerade jener Auffassung zufolge ebenso gibt und was durch die identische Wiederholung nichts gewinnt, sondern allenfalls verlieren könnte“.¹ Ihr Fazit lautet: „Wenn in der Praxis nach Übereinstimmungen zwischen dem ‚höheren‘ musikalischen und dem ‚höheren‘ filmischen Rhythmus gesucht wird, so kommt in Wahrheit etwas wie Verwandtschaft der ‚Stimmungen‘ heraus, also etwas verdächtig Banales, das gerade der Konzeption des Filmgerechten widerspricht, um deretwillen man um jenen ‚Rhythmus‘, jene ‚innere Bewegung‘ sich bemüht“.²

In der Praxis der Filmproduktion ist der Begriff Rhythmus fester Bestandteil des Vokabulars, der aber selten ohne präzisierenden Kontext verwendet wird: als Rhythmus einer Schnittfolge, Rhythmus der Szenen (kurzer und langer, stummer oder dialoglastiger etc.).

Als wesentlich hartnäckiger und problematischer haben sich Kontrapunkt und Synchronisation erwiesen. Zunächst einmal schien es Pflicht sich zu entscheiden, welches ästhetische Ziel anzustreben sei: Eisenstein beschäftigte die schon alte Suche nach bestimmten Farben, die sich physiologisch durch ihren Vibrationsrhythmus unterscheiden, und den ihnen entsprechenden Tonarten. Auch in der Zusammenarbeit mit Sergej Prokofjew suchte er nach Übereinstimmung, indem die Musik ebenso wie das Bild Ausgangspunkt für die Montage einer Szene bilden konnte. Eine Szene wurde beispielsweise nach dem Rhythmus einer Musik geschnitten, wodurch das Visuelle seinen bestimmenden Charakter verliert (ALEKSANDER NEWSKI 1938 und Iwan DER SCHRECKLICHE, Teil 1 und 2 1945/1946).³ Das Ergebnis der durchaus revolutionären Produktionsweise, Musik und Bild als gleichberechtigte Medien im Film zu behandeln, ähnelt jedoch verblüffend der Illustration, die zur selben Zeit in der klassischen Hollywood-Praxis angewandt wurde, beispielsweise in Hitchcocks erstem amerika-

1 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler (München 1969) *Komposition für den Film*. Europäische Verlagsanstalt, Neuaufgabe Hamburg 1996, S. 99.

2 Ebd., S. 103

3 Vgl. Royal S. Brown: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley und Los Angeles 1994, S. 134 ff.

nischen Film REBECCA (1940), den Franz Waxmann vertonte: Die Hauptdarstellerin Mrs. De Winter steigt von einer Tonleiter begleitet die Treppe herab.

Dies erklärt vielleicht, warum die visuelle Montage der russischen Filmers Vorbild für Adorno/Eislers Konzept von Filmmusik ist, während die Ton/Bild-Ästhetik, die aus der konkreten Zusammenarbeit von Eisenstein und Prokofjew erwächst, in *Komposition für den Film* eine deutliche Kritik erfährt. Adorno/Eisler kritisieren, Verdopplung finde sich hier im belanglosen Detail. Eisler führt zudem an, dass sich die Entsprechung eher auf die graphische Notation der Musik beziehe als auf ein musikalisches Phänomen. Zwar finden sich viele der Eisensteinschen Anwendungen auch in der Praxis Hollywoods wieder, Eisensteins Theorie der Filmmusik grenzt sich in einem entscheidenden Punkt aber von der Praxis in Hollywood ab: Die Verdopplung bezieht sich bei ihm nicht auf eine direkt narrative Ebene. Musik versucht nicht, ein Inneres der Protagonisten auszudrücken. Sie vermittelt semantisch zu verstehende Inhalte in der Musik nicht über eingeschliffene musikalische Formeln und Klischees. Hierin überschneidet sich Eisensteins Ansatz mit dem von Adorno/Eisler.

Auch bei Erdmann/Becce findet sich der Wunsch nach Synchronisation wieder. Wie viele der frühen Filmkritiker – unter ihnen wiederum Eisenstein – lobt Erdmann die frühen Mickey-Maus-Filme für ihr Verhältnis von Bild und Ton, das über die Groteske hinausgehe.⁴ Sie stellen „ihre gesamte Bildfolge auf musikalischen Boden“⁵, so Erdmann. Er schränkt diese Sichtweise jedoch ein: Während „der hochstilisierte Film sich auf einen ästhetischen Synchronismus beschränken könne [...], [spräche] man bei einem realistischen Film möglicherweise schon von ‚Kunstfehler‘“.⁶ Im Tonfilm kritisiert Erdmann später den „Synchrongötzen“. Er wendet sich gegen eine Ästhetik der Natürlichkeit und setzt einer natürlichen eine dichterische Wirklichkeit entgegen. Weil Erdmann Ton und Musik in eins setzt, bleibt unklar, inwieweit er damit einen kontrapunktischen Einsatz von Filmmusik propagiert. Bei Rudolf Arnheim bildet die Verdopplung oder Illustration den heftigsten Angriffspunkt. Arnheim schreibt dazu in *Film als Kunst*:

Dies: Doppelt hält besser! Ist ja das beliebteste Argument für den Tonfilm. Und doch ist es sicherlich falsch. [...] Denn dem Prinzip des Tonfilms entspricht es, daß nicht Ton und Musik gleichzeitig dieselbe Aufgabe erfüllen, sondern daß sie sich in die Arbeit teilen:

4 Hans Erdmann, Giuseppe Becce: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin-Lichterfelde 1927.

5 Erdmann z. n. Siebert, Ulrich Eberhardt: *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt a. M. 1990, S. 189.

6 Erdmann z. n. Siebert ebd., S. 180.

der Ton bringt etwas anderes als das Bild, und beides zusammen ergibt einen einheitlichen Eindruck. Das ist das Prinzip der tonfilmischen Kontrapunktik.⁷

Als Beispiel für einen kontrapunktischen Einsatz von Musik nennt Arnheim etwa bildliche Monotonie versus akustische Bewegung. Béla Balázs beschreibt den Kontrapunkt als eine dem Bild hinzugefügte Assoziation. Die konsequente Anwendung sieht er in einer asynchronen Verwendung von Ton und Bild, etwa, wenn die Quelle des Tons nicht im Bild sichtbar wird.⁸

In diesem Sinne kann auch Arnheim für die Filmmusik fordern, sie solle von der unmittelbaren Handlung abgekoppelt sein, mit anderen Worten kontrapunktisch verwandt werden; sie solle also aus einer streng abgetrennten Sphäre von außen an den Film herangetragen werden. Ganz im Gegensatz zu Adorno/Eisler plädiert Arnheim gleichzeitig aber für eine unauffällige Musik, die den Fluss der Bilder nicht unterbricht und den Regeln des „underscoring“ genügt. Auch Balázs Definition des Kontrapunkts ist in dieser Hinsicht unbestimmt. Eine Tonquelle, die im Bild nicht sichtbar ist, kann dennoch in der Diegese des Films anwesend sein und führt somit nicht unbedingt zu einem Bruch mit der Narration.

Der Begriff des Kontrapunkts erweist sich somit als äußerst dehnbar, weshalb er von verschiedensten Seiten vereinnahmt werden kann. Er kann als rein ästhetische Figur betrachtet werden, die überholte und abgenutzte Konventionen aufbricht, oder er kann als Statthalter eines radikalen Bruchs mit den illusionistischen Mechanismen des Spielfilms operationalisiert werden, wie in dem 1928 von Eisenstein, Pudovkin und Alexandrov veröffentlichten *Manifest zum Tonfilm*, in dem sie ihre Besorgnis darüber äußern, der Tonfilm könne die politische radikale Montage erschweren. Die russischen Filmpropagandisten propagierten den kontrapunktischen Einsatz von Ton und Musik. Sie beschwören einen orchestralen Kontrapunkt der visuellen und akustischen Formen. Sie befürchteten, dass Musik und Ton dazu missbraucht würden, die Automatisierung der Reaktion in der Massenkultur weiter zu stabilisieren.⁹ Der Begriff Kontrapunkt wird hier zum reinen politischen Schlagwort. Brecht beschreibt die in diesem Sinne verurteilte Position der Musik im illusionistischen Spielfilm. Er vergleicht die Funktion der Musik im Film mit der eines Kapellmeisters, der dem Publikum Emotionen und Reaktionen vorspielt:

7 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Hanser Verlag München, 1974, S. 281, 282.

8 Vgl. Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972, S. 166.

9 Vgl.: Sergej Eisenstein, V. Pudovkin, G. Aleksandrov: „Manifest zum Tonfilm“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1990, S. 42–45.



Wenn der Ballettrattenkönig, Kapellmeister genannt, die süße Trauer gestisch zum Ausdruck bringt, die das Spielen der Partitur nach seiner Meinung erzeugen soll, scheint er nur damit beschäftigt, seine Musiker mit seiner eigenen Trauer anzustecken. In Wirklichkeit versucht er, das Publikum damit anzustecken, direkt, über die Musik hinweg. Die Filmmusik nimmt ebenfalls das voraus, was die Vorgänge auf der Leinwand erzeugen sollen. Sie genießt vor.¹⁰

Adorno/Eisler kritisieren ebenso wie Brecht diesen Gebrauch der Musik, der die Mechanismen der Manipulation unsichtbar mache. Die Frage nach der Art der Rezeption wird zentral. In Brechts *Schriften zum Theater* ist der Appell, den er am häufigsten wiederholt, jener, das Theater zu einer „geistigen Angelegenheit“ zu machen, für das „keine genießenden Zuschauer in Betracht kommen können“.¹¹ Einer gefühlsmäßigen Identifikation mit den Protagonisten setzt er eine bewusste Auseinandersetzung mit den Figuren und der Thematik der Handlung entgegen. Die Verfremdung soll auch im Medium Film das Publikum über sein Verhältnis zum Dargestellten aufklären. Der Illusionscharakter des Films soll gebrochen werden und eine politische Wirksamkeit ermöglichen, in der der Zuschauer selbst zu Kritik und Aktion aufgerufen wird.

Problematisch wird der Begriff Kontrapunkt gleich auf zwei Ebenen. Ein Grund dafür, dass sich der Begriff des Kontrapunktes so hervorragend für eine Vereinnahmung eignet, ist sicherlich, dass es sich eben um eine der Musiktheorie entlehnte Metapher handelt. In der Musiktheorie bedeutet der Kontrapunkt sowohl ein Gegen- wie ein Nebeneinander der Stimmen. Im Kontrapunkt wird eine Melodie nicht homophon harmonisiert, sondern mit einer oder mehreren anderen Melodien komplementiert. So entsteht eine Polyphonie der Stimmen, die zwar harmonieren, jedoch eher horizontal als in einem vertikalen Fortschreiten der Akkorde gehört werden.

Im filmischen Mix der Medien erklärt der filmische Kontrapunkt die Filmbilder zu einer Oberstimmenmelodie. Gleichzeitig bezieht sich die Beschreibung des Kontrapunktes ebenso wie sein Gegenteil Synchronismus oder Verdopplung aber auf zahlreiche Ebenen des Films. Filmmusik wird mittels desselben Begriffs ins Verhältnis zu visuellen Bildinhalten gesetzt, ebenso wie zu narrativen Einzelheiten, zu Filmschnitt oder zu einer übergeordneten Dramaturgie. Meist bleibt ungeklärt, zu welcher filmischen Ebene die Musik einen Gegensatz bilden soll. Hier gibt es in jeder Filmszene zahlreiche Möglichkei-

10 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater*. Bd. 1–3, Frankfurt a. Main 1967, S. 489.

11 Ebd., S. 140.

ten: die Gefühle der Protagonisten, das Wetter, die Schnittfolge, der Dialog, die Geräusche, die Bewegung der Kamera oder etwa die Bewegung der Bildinhalte, um nur einige wenige Vergleichsmomente zu nennen. Obwohl der musikalische Kontrapunkt keinen inhaltlichen Gegensatz anstrebt, sondern einen strukturellen, wird mit der kontrapunktischen Gegenüberstellung von Musik und Bild im Film meist ein inhaltlicher Gegensatz beschrieben. Damit begibt sich die Metapher des Kontrapunkts in ein Feld unendlicher Bezüge zwischen Bild und Musik.

Problematisch ist der Begriff des Kontrapunktes aber auch, weil er den Anschein einer wissenschaftlichen Kategorisierung mit sich bringt. Zofia Lissa beispielsweise kritisiert „Rhythmus“ als eine musikalische Metapher, verwendet aber weiter Kontrapunkt und Synchronismus.¹²

Der Kontrapunkt in neuem Gewand – neue Systematisierungen bis in die neunziger Jahre

Einklang und Gegensatz bleibt auf Jahrzehnte auch in neueren Systematisierungen der Filmmusik das zentrale Merkmal der Beschreibung. Hans-Jörg Pauli bietet folgende Kategorisierungen zu den Funktionen von Filmmusik an. Er nennt dazu im einzelnen: (1) paraphrasierende, (2) polarisierende und (3) kontrapunktierende Musik, d.h.:

- (1) Musik, die sich „aus den Bildinhalten ableitet“.
- (2) Musik, „die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt.“
- (3) „Eindeutige“ Musik, die „eindeutigen“ Bildern widerspricht.¹³

Die dabei vorausgesetzte Eindeutigkeit einer Musik oder eines Bildes macht die Kategorien in den allermeisten Fällen unbrauchbar. Sie wurden daher häufig kritisiert (z. B. von Claudia Bullerjahn¹⁴) als einerseits nicht abgrenzbar, andererseits nicht allumfassend. Pauli selbst hat sie inzwischen zurückgenommen.

Royal S. Brown schließlich strapaziert den Begriff des Kontrapunktes fast bis zur Unkenntlichkeit. In einer Analyse der Filme von Eisenstein mit Prokofjew führt er an, dass das Prinzip der Verdopplung, wenn es nicht allzu buchstäblich verstanden werde, eine Synthese beinhalte, in der eine „vertikale“ Montage

12 Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin 1965.

13 So referiert Hans-Christian Schmidt Paulis Kategorisierung in: „Musik als Einflußgröße bei der filmischen Wahrnehmung“. In: H.-Chr. Schmidt (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Mainz 1976, S. 126–169, hier S. 104.

14 Claudia Bullerjahn: „Ein begriffliches Babylon. Von den Schwierigkeiten einer einheitlichen Filmmusik-Nomenklatur. Teil 1: Filmmusik als funktionale Musik“. In: ZMMnews, Hamburg (Sommer 1999). S. 26–34.

entwickelt wird. In ihr korrespondieren verschiedene Sinne, ohne jedoch immer gleich zu reagieren, so Brown.¹⁵ Brown bemüht hier wiederum den musikalischen Kontrapunkt als Metapher und erinnert daran, dass eines seiner Strukturelemente die Imitation sei. Eine Aufwärtsbewegung in der Musik und eine Abwärtsbewegung im Bild bezeichnet er als „oppositionalen Kontrapunkt“. Das Wesen des musikalischen Kontrapunkts verlangt aber, dass sich Imitation entweder nicht simultan oder in ihrer Bewegung nicht identisch vollzieht, denn dies würde Homophonie erzeugen, also das Gegenteil eines Kontrapunkts. Browns „oppositionaler Kontrapunkt“ ist musikalisch gesehen eine Tautologie und bewirkt eine unnötige Überdeterminierung des ohnehin strapazierten Begriffs. Stets bleibt unklar, auf welcher musikalischen wie bildlichen Ebene der Kontrapunkt zwischen Musik und Film zu suchen sei.

Michel Chion kritisiert, dass gerade das Prinzip des Kontrapunkts einer vorgegebenen Relation von Bild und Ton (oder Musik) verhaftet bleibt:

Counterpoint or dissonance implies a prereading of the relation between sound and image. By this I mean that it forces us to attribute simple, one-way meanings, since it is based on an opposition of rhetorical nature (I should hear X, but I hear Y'). In effect it imposes the model of language and its abstract categories, handled in yes-no, redundant-contradictory oppositions.¹⁶

Ein Film, der nach den Maßgaben des Kontrapunkts im Verhältnis von Musik und Bild konzipiert wird, entwirft gleichzeitig ein den Konventionen oder vorgegebenen Erwartungen des Rezipienten entsprechendes „Positiv“. Schon in der Produktion der Beziehung von Bild und Ton (oder Musik) nimmt das Konzept die Rezeption vorweg. Chion kritisiert damit den Versuch, die Rezeption von Ton und Musik auf eindeutige, logisch oder realistisch vorhersehbare Zuordnungen festzulegen. Der Synchronismus und der Kontrapunkt bedienen sich so desselben Mechanismus, nur dass der Kontrapunkt die Erwartung des Zuschauers nicht erfüllt. Die Negation der Konvention im Kontrapunkt wird allein von der Konvention selbst bestimmt. Gerade der Wunsch mit dem Konzept des Kontrapunkts dem filmmusikalischen Stereotyp zu entkommen, erfüllt sich in der einfachen Umkehrung nicht. Gleichwohl werden die Versuche, Filmmusik in Kategorien des Einklangs oder des Gegensatzes zum Bild zu interpretieren, nicht aufgegeben. Abgeleitet aus der Konvention der klassischen Hollywoodproduktion, wird dem Bild Priorität zugesprochen. Hiernach beeinflusst die Musik die Wahrnehmung des Bildes.

15 Brown: *Overtones and Undertones*, S. 136.

16 Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York, NY 1994, S. 38.

Auch Chion selbst fällt mit seinem Konzept der „added value“ wiederum in dieses Schema zurück.¹⁷ Er nennt zwei Arten, eine spezifische Emotion zu den Bildern zu bringen. Einmal ein empathetisches Mitfühlen, einmal eine musikalische Indifferenz zu einer Szene. Musik wird wiederum in Einklang und Gegensatz zum Bild kategorisiert. Chion argumentiert theoretisch, der Ton sei immer Supplement des Bildes. Gleichzeitig aber widersprechen seine eigenen filmischen Beobachtungen häufig seinen ontologischen Überlegungen zum Soundtrack¹⁸ – etwa wenn er beobachtet, dass der Ton das Bild in seiner Bedeutung variiert.

Schon Adorno/Eisler betonen in *Komposition für den Film*, dass das Prinzip des Kontrapunkts immer nur in Bezug auf einen klaren historischen Zeitpunkt und Kontext funktionieren kann. Indem sie eine antithetische Verwendung der Musik im Film anstreben, fordern sie dazu auf, die Konventionen, den Apparat, das Film-Dispositiv, immer neu in Frage zu stellen. Jean-Luc Godard folgte etwa in *UNE FEMME EST UNE FEMME* 1960 oder *PIERROT LE FOU* 1965 dieser Forderung. Er verwendete Musik als Geräusch, variierte unverhofft die Lautstärke von Musik. Er unterließ es, ein Gespräch der Hauptpersonen in einem Café aus dem Tumult hervorzuheben, oder brach eine Tonspur unvermittelt ab, ohne sie auszublenden. Damit folgte er der Logik von Brechts Verfremdungseffekt, dem Prinzip der enttäuschten Erwartungen.

Auch im Bemühen, den Einfluss der Musik theoretisch zu isolieren und empirisch nachzuweisen, findet sich diese binäre Logik wieder. Häufig klären so genannte Pretests den musikalischen Inhalt eines Musikstückes, um dann festzustellen, wie diese Musik ein Bild in seiner Bedeutung verschiebt. Eine Falle ist sicherlich, dass sich so nur stereotype Phänomene, (etwa Moll/Dur), die adäquat isoliert werden können, untersuchen lassen. Sicher veranschaulichen Commutation Tests immer wieder, wie sehr die Wahrnehmung einer Filmszene von Ton und Musik abhängt. Gültig sind die Erkenntnisse dieser Untersuchungen jedoch häufig nur für klischeehafte Situationen. Als Ergebnis wird etwa formuliert, mit schneller Musik wirke eine Szene freundlicher – ein Ergebnis, das vermutlich Erwartetes bestätigt und dennoch nicht zwangsläufig allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann.

Die Debatte um den Kontrapunkt und die Versuche einer filmhistorischen Systematisierung dienten mir hier als Beispiel, um das Grundthema einer jeden Diskussion um Filmmusik zu veranschaulichen: die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Bild. Die Diskussion, die Anfang des Jahrhunderts mit dem Streit um ästhetische Positionen und dem Ringen um allgemeingültige Regeln

17 Vgl. ebd. S. 8.

18 Vgl. auch James Buhler: „Analytical and Interpretive Approaches to Film Music II“. In: K. J. Donnelly: *Film Music*. Edinburgh 2001, S. 39–61, hier: S. 54/55.

begann, verfiel immer wieder dem Wunsch, die Bedeutung von Filmmusik in quasi ontologischen Kategorien fassbar zu machen. Die Frage, wie Musik als bedeutungstragende Einheit im Film beschreibbar ist, stellt sich damals wie heute, doch die Antworten darauf sind vielfältiger und differenzierter geworden. Neben musiktheoretischen Arbeiten über das Werk einzelner Filmkomponisten gilt den narrativen und strukturellen Funktionen der Filmmusik ein Großteil der Aufmerksamkeit. Die Aufarbeitung der Apparatusdebatte der Siebziger, die sich zunächst auf das Visuelle konzentrierte, lenkte die Fragestellung auf die Konstruktion des Tons.¹⁹ Psychoanalytische Modelle ordneten die Musik in das Kino-Dispositiv ein. Davon, wie durch diese und andere Entwicklungen die Verhältnisse und Prioritäten zwischen Bild und Ton neu bestimmt werden, ist als nächstes zu sprechen.

Pop im Soundtrack – ein Neubeginn für die Filmmusiktheorie

Die größte Veränderung in der Debatte um die Filmmusik brachten die grundsätzlichen Umwälzungen in der Filmproduktion und der Einzug des Pop in den Soundtrack. Der Kollaps des klassischen Studiosystems zog eine neue Form der Filmproduktion außerhalb des traditionellen Hollywood-Establishments nach sich. Hollywood ließ seine ‚reale‘ Existenz in den Gebäuden der Studios hinter sich und wurde zum imaginären Ort. Mit als erstes wurden die Musik-Departments aufgelöst. Langjährige Hollywood-Komponisten wie Max Steiner, Franz Waxman, Alfred Newman und Dimitrij Tiomkin begaben sich in den Ruhestand oder starben.²⁰ Orchestermusiken wurden seltener, ohne jedoch völlig zu verschwinden. Stärker als jemals zuvor existierte ein Nebeneinander völlig unterschiedlicher Modelle der Filmmusik.

Schon in den Fünfzigern hatte der Jazz die Leinwände erobert, in den Siebzigern wurde der Pop selbst zum Vehikel. Musik war wieder stärker in der Diege-

19 Ich möchte hier nicht den ganzen Weg von den Fragen nach der Ursprünglichkeit und Manipulation bis zur Frage nach der Konstruktion von Ton und Musik im Filmapparat oder Dispositiv aufzeigen. Von Béla Balázs, Metz und Baudry (Präsenz, Unmittelbarkeit) zu Altman, Levin, Lastra (Filmtone ist demnach nicht die Manipulation eines Originals, sondern ist das Produkt einer bestimmten Anordnung und Räumlichkeit, eines bestimmten Apparats, wie auch das Opernhaus ein solcher Apparat ist: „[A]ll practices of audition are equally constructed, [...] even the ‚original‘ event is hopelessly multiple and differentiated in its ‚singular‘ occurrence.“ Vgl. James Lastra: „Reading, Writing and Representing Sound“. In: Rick Altman (Hg.): *Sound Theory, Sound Practice*. New York 1992, S. 65–86, hier S. 70). Wichtig war die Diskussion in Bezug auf die Filmmusik insbesondere, weil sie zurück in den Fokus rückte, dass Film ein sich aus unterschiedlichen Medien konstituierendes Konstrukt ist, die sich mitunter schlechter voneinander abgrenzen lassen, als zunächst angenommen (z. B. wenn Special Effects und musikalische Klangcollagen virtuelle Welten erschaffen).

20 Vgl. William Darby and Jacques du Bois: *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*. Jefferson NC 1990, S. 485 f.

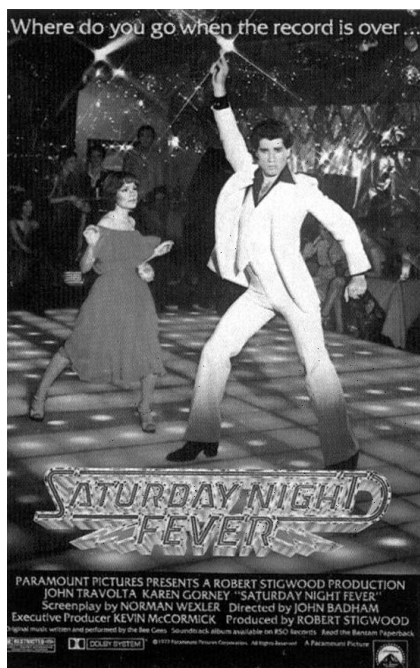


Abb. 1: Where do you go when the night is over ...: Das Plakat zu SATURDAY NIGHT FEVER

se des Films verankert. Blockbuster wie SATURDAY NIGHT FEVER (1977) setzten Musik auf der Leinwand in Szene.

Die Körperlichkeit von Musik wird in die Narration mit einbezogen, die Musik mit dem Leben der Protagonisten verknüpft. So wird sie auch zum Zeichen eines Lebensstils für die Zuschauer. Musik repräsentiert sich hier selbst: Sie übernimmt nicht nur ihr zugeordnete Funktionen wie die Repräsentation bestimmter Gefühlsskalen, sondern bietet in ihrem intertextuellen Netz einen konkreten Identifikationspunkt. Oft sind es die neuesten Popsongs, die den Zuschauer unmittelbar an persönliche Erfahrungen erinnern. Eine zur Schau gestellte Lust der Protagonisten an der Musik überträgt sich auf den Zuschauer und wird damit als kollektives Erlebnis inszeniert.²¹ In diesem Kontext erfordert Filmmusik auch eine andere Rezeptionshaltung als

die der klassischen Filme der Studioära, denn in den Musikfilmen der Siebziger wird ein bewusstes Erinnern, ein wissentliches Assoziieren eingefordert.

Unter diesen veränderten Bedingungen wurde Popmusik im Produktionsschema des „High Concept“²² zu einem wichtigen Teil eines Filmentwurfes und schien damit eine kapitalistisch perfektionierte Version des *Gesamtkunstwerkes* vorzuführen. Das Postulat der „Unhörbarkeit“ bröckelte, in dem die Filmmusik Garant für die Kontinuität und die Gefühlsebene eines Filmes war. Nachdem die Konvention der neo-romantischen Scores der Musik die Rückbindung

21 Vgl. Russel Lack: *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*. London 1997, S. 206.

22 Der Begriff „High Concept“ beschreibt das neue Produktionsschema der Blockbuster. Sie sollen in einem Satz beschreibbar sein, vereinigen möglichst eine Starbesetzung mit einem Skript, das auf einem Bestseller, einer bekannten Comicserie oder einem Vorgängerfilm beruht; sie müssen die Vermarktung verschiedener „tie-ins“ ermöglichen, wie etwa die Dinospielzeugserie nach JURASSIC PARK 1993, und sollen die Möglichkeit zu einem stilisierten visuellen Code beinhalten. Justin Wyatts Buch *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood* (Austin 1994) widmet sich unter anderem der Musik und dem Musikvideo in der Marketingstrategie des „High Concept“.

an ein soziales und kulturelles Ereignis entrissen hatte, wurde die Musik jetzt zur alltagsnahen Referenz. Auch die Geräusche, die, bis auf die Filme einiger experimentierfreudiger Pioniere, auf die Aufgabe reduziert geblieben waren, den Bildern die fehlende Präsenz und Glaubhaftigkeit zu vermitteln, wurden zu Aufmerksamkeit erheischenden Effekten oder komponierten Klangcollagen.²³

Was schon Adorno/Eisler äußerten, wird spätestens in den neunziger Jahren zum auf sich selbst bezogenen Spiel: Auch die Funktion und Bedeutung von Musik ist immer ‚nur‘ eine historische. Mit diesen Veränderungen formten sich auch neue Fragestellungen an die Musik im Film. Die neuen Themen der Filmmusikanalyse waren Selbstreflexivität der Medien, Produktionsbedingungen, Vermarktung und nicht zuletzt die Rolle der Musik als sozio-kulturelles Zitat. Auch rückwirkend wurde der „cultural code“, wie Claudia Gorbman ihn nennt,²⁴ für die Produktionen des klassischen Hollywood etwa in Carol Flinn's *Strains of Utopia*²⁵ oder für den Jazz im Film in Krin Gabbards *Jammin' at the Margins* neu hinterfragt.²⁶

Neben strukturellen, narrativen, räumlichen und zeitlichen Funktionen der Filmmusik erinnerte der Pop mit einiger Direktheit an denotative und konnotative Aspekte der Musik. In diesem Zusammenhang bekommt auch die ursprüngliche Frage nach dem Verhältnis von Musik und Bild, nach Einklang und Gegensatz der Medien im Film eine weniger formalistische Note. Im Unterschied zur Montage von Bildern macht gerade die Simultanität von Ton und Bild es unmöglich, zu entscheiden, welches Element das andere in seiner *Bedeutung* verschiebt. Ein Medium ist das Supplement des anderen. Dabei können Prioritäten zwischen Musik und Bild sehr unterschiedlich gewichtet sein, worauf etwa die Überschrift des Plakats zu SATURDAY NIGHT FEVER hinweist („Where do you go, when the record is over“).

Michel Chions Begriff „added value“ (in der englischen Übersetzung) suggeriert demgegenüber einen visuellen Ursprung: Musik und Ton werden dem Bild hinzugefügt. Wie James Buhler bevorzuge ich deshalb den Begriff Überschuss, weil er keines der Medien als Ursprung festlegt. Mein Bestreben ist es, diesen Überschuss, der sich aus der Montage von Bild und Musik bildet, inhaltlich zu hinterfragen. Es ist der umgekehrte Weg zur Kategorien-Diskussion, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geführt wurde. Die Fragen ergeben sich jetzt nicht länger aus mehr oder weniger normativ gesetzten oder gar ontologischen Vorgaben, sondern aus inhaltlichen, narrativen oder bildhaften Zusam-

23 Die rasante technische Entwicklung unterstreicht diese Tendenz. In Hollywood wird Ton heute auf bis zu 32 Spuren aufgenommen.

24 Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington Indiana 1987.

25 Carol Flinn: *Strains of Utopia*. Princeton, NY 1992.

26 Krin Gabbard: *Jammin' at the Margins*. Chicago 1996.

menhängen und wollen als kulturelle Zuschreibungen gesellschaftlich und historisch eingeordnet werden. Darin überschreiten sie die Grenzen von *Mainstream* oder *Arthouse*, von *Pop-Soundtrack* oder *klassischem Score*.

Kulturelle Transgressionen

Nehmen wir beispielsweise das Phänomen „Frau mit Waffe“. Wie wird die Frau mit der Waffe in einem bestimmten Zeit- und Kulturraum musikalisch dargestellt? Hier wird es auch jenseits eingefahrener Klischees musikalisch interessant. Der Frauenfilm der neunziger Jahre hat Rollenklischees aufgebrochen. Wir dürfen Sarah Connors Muskeln in *TERMINATOR 2* bewundern, wir sehen *THELMA & LOUISE* 1991 Tankstellen überfallen und Clarice Starling (Jodie Foster) ist als FBI-Agentin in *SCHWEIGEN DER LÄMMER* 1991 hinter einem Serienkiller her (Abb. 2)

Hören wir beispielsweise *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*, ist Clarice Starling, obwohl FBI-Agentin, musikalisch gesehen das Opfer von der ersten Szene an durch den ganzen Film hindurch. So trägt die Musik, wenn auch nicht als einziges Element, aber als vielleicht konstantestes, dazu bei, die autoritäre Funktion ihrer Stellung zu untergraben. Um Clarice Starling musikalisch als Opfer zu erkennen, ist keine musiktheoretische Vorbildung vonnöten, es reicht eine Vertrautheit mit den Konventionen des Horror-Genres (die Charakterisierung funktioniert beispielsweise über ein treibendes Ostinato). Fehlt diese Medienkompetenz, würde womöglich auch die Filmmusik ihren Zweck verfehlen (einige rein physische Reaktionen ausgenommen). Diese Konvention ist musikalisch gesehen eine sehr alte und kann deswegen auch weit in die Musikgeschichte zurückverfolgt werden.²⁷

Gibt es ein musikalisches Stereotyp der Frau mit Waffe im *Western*, im *Film Noir*, im *Blaxploitation*-film? Wie hört sich die Frau mit Waffe beispielsweise in japanischen *Action Filmen* an (*HEROIC TRIO* 1993)? Was macht die Musik in diesem Zusammenhang spezifisch, arbeiten unterschiedliche Musik- oder Filmgenres mit denselben musikalischen Figuren? Findet sich hier das Ostinato im „walking bass“ der Jazz-Soundtracks wieder? Wie werden hier Erwartungen gebrochen? Was verbinden die Rezipienten mit einer bestimmten Musik?²⁸

27 Ostinato (vom lateinischen ‚ostinatus‘: hartnäckig, eigensinnig) beschreibt die unablässige Wiederholung eines musikalischen Motivs. Häufig übernimmt der Bass diese Funktion, weshalb vom *Basso ostinato* gesprochen wird. Einige musikalischen Strukturen wie die *Passacaglia*, die *Chaconne* und die *Folia* gehen bis ins 13. Jahrhundert auf die ‚*Ars antiqua*‘ zurück.

28 Von den wenigen Filmmusik-Büchern, die sich explizit an kulturell-gesellschaftlichen Fragestellungen entlang entwickeln, möchte ich auf Anahid Kassabians (2000) hinweisen, die musikalische Filmbilder nach Wünschen, Sexualität, Gender, Rassismus, Ethnizität sowohl in Darstellung als auch in der Rezeption hinterfragt. Dabei zieht sie vollkommen unterschiedliche Modelle wie feministische Filmtheorie, systematische Musikanalyse und empirische Untersuchungen zu Rate.

Vielleicht helfen solche inhaltlichen Fragen dem Anliegen weiter, das Gehörte, sei es Ton oder Musik, als ganz selbstverständlichen Teil einer Filminterpretation, einer Genrediskussion, einer Diskussion über die Narration oder die Formsprache in den Filmen des klassischen Hollywood zu etablieren. Komponisten, Filmkomponisten und auch Laien sprechen oft mit einer Selbstverständlichkeit von Musik als inhaltlichem Bedeutungsträger, die immer wieder verblüfft: Instrumente, Rhythmen, Stimmen haben für sie explizite Bedeutungen, die als teils subjektiv, teils kollektiv verstanden werden. In der Konsequenz gilt mein Plädoyer dem Mut, auch in der Wissenschaft häufiger mit inhaltlichen Fragen an die musikalische Gestaltung im Film heranzutreten, es verlangt nach dem Vertrauen in die über jahrelangen Konsum erlernte eigene Medienkompetenz und dem Willen, diese zu hinterfragen.



Abb. 2: Clarice Starling (Jodie Foster) als Frau mit Waffe in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER